



Fantastique ou comique ? La peur en spectacle ou la tradition du Trial à l'Opéra-Comique

Olivier Bara

► To cite this version:

Olivier Bara. Fantastique ou comique ? La peur en spectacle ou la tradition du Trial à l'Opéra-Comique. Le Surnaturel sur la scène lyrique, du merveilleux baroque au fantastique romantique, Symétrie, pp.263-274, 2012. hal-00910157

HAL Id: hal-00910157

<https://hal.science/hal-00910157>

Submitted on 27 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Fantastique ou comique ? La peur en spectacle, ou la tradition du Trial à l'Opéra-Comique

Olivier Bara

L'opéra-comique, entre Révolution et second Empire, organise-t-il cette perte des repères rationnels, ménager cet abandon volontaire des esprits et ce basculement dans les affres de la peur et les frissons du doute que suppose le mode fantastique, conçu comme vacillement des signes et déchirure du sens ? Inscrit dans une culture urbaine française, fondé rationnellement sur la séparation du parler et du chanter, tributaire d'une tradition parodique issue des foires du XVIII^e siècle, ironique, spirituel et malin, l'opéra-comique serait-il imperméable au fantastique, cette manifestation inquiétante, au sein même du monde connu représenté sur scène, d'un autre univers, de quelque arrière-monde, de forces invisibles à l'œil de l'esprit mais perceptibles par l'imagination – « irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne¹ » ? L'opéra-comique, genre réputé « national », concentrerait en lui le scepticisme, le cartésianisme ou le voltairianisme français, cette résistance manifestée par un bourgeois de Paris face au *Freischütz* de Weber telle que la narre George Sand aux premières lignes de sa nouvelle fantastique *Mouny Robin*, en 1841 :

L'autre soir à l'Opéra, j'étais placé entre un bourgeois de Paris qui disait, d'un air profond, au second acte du *Freischütz* : « Faut-il que ces Allemands soient simples pour croire à de pareilles sornettes ! » – Et un bon Allemand qui s'écriait avec indignation, en levant les yeux et les bras au ciel, c'est-à-dire au plafond : « Ces Français sont trop sceptiques ; ils ne conçoivent rien au merveilleux². »

L'antithèse entre l'Allemand et le bourgeois de Paris constitue, dans cet *incipit*, un motif comique ; ce dernier joue sur quelques lieux communs hérités entre autres de M^{me} de Staël, portant sur les représentations clivées des cultures et des imaginaires nationaux. Il semble toutefois nécessaire de dépasser cette première approche et de nuancer l'affirmation liminaire d'une incompatibilité foncière entre le genre de l'opéra-comique français et la catégorie du fantastique. Cette affirmation est piégée dès lors qu'elle présuppose l'existence de l'opéra-comique en tant que genre, et ce sur un mode *essentialiste* – dans son essence même, issu de quelque esprit national transhistorique, le genre de l'opéra-comique, dramatiquement, littérairement, musicalement, serait impropre au fantastique. L'aporie est complète si l'on place face à l'essence supposée de l'opéra-comique la prétendue *substance* du fantastique, conçu en tout temps, en tout lieu littéraire ou esthétique, comme la création par les signes théâtraux et musicaux de l'« indécidable³ ». La nouvelle de George Sand citée précédemment efface justement les frontières trop nettes, esthétiques, culturelles et nationales, du fantastique en invitant bientôt à retrouver « au village », chez les « gardes forestiers et les bûcherons de la forêt de Fontainebleau » des variations autour de « la fable du *Freyschütz*⁴ », des motifs populaires de la chasse fantastique. Le substrat légendaire de l'opéra de Weber est réinscrit dans un patrimoine commun, un folklore européen à défaut d'être universel. Quant à l'opéra-comique, il révèle au fil de son histoire une étonnante capacité plastique de transformation et d'adaptation esthétiques et dramaturgiques, une perméabilité aux influences du temps qui l'amènent à puiser, parfois, aux sources légendaires et littéraires du fantastique romantique.

¹ Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris : Gallimard, 1965, p. 161.

² George Sand, *Mouny-Robin*, paru dans la *Revue des deux mondes*, 15 juin 1841, p. 887. En 1841, on le voit, le flottement terminologique autour du « fantastique » et du « merveilleux » perdure. Voir à ce sujet l'article d'Emmanuel Reibel dans le présent volume.

³ Je me réfère bien sûr à la définition du fantastique proposée par Tsvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970.

⁴ George Sand, *Mouny Robin*, paru dans la *Revue des deux mondes*, 15 juin 1841, p. 889.

Prétendre saisir une permanence ou définir une essence, anhistorique, du genre « opéra-comique », placé dans quelque esprit de la nation ou quelque génie collectif, se révèle très vite, par la simple prise en compte du répertoire, vain et intenable : il suffit pour s'en convaincre de rappeler que la *Médée* de Cherubini relève, *stricto sensu*, du même genre dramatique et musical que *Fra Diavolo* d'Auber (tous deux n'ont-ils pas été créés à l'Opéra-Comique et ne font-ils pas alterner le parler et le chanter ?). Faut-il pour autant céder au relativisme esthétique et culturel, et déclarer que l'opéra-comique étant propre à tout n'est finalement *rien* et peut se diluer, au mépris de son histoire propre, dans les formes communes de la musique dite légère (opérette, opéra bouffe, comédie musicale...) ?

Aussi convient-il de déplacer les données de la réflexion, et de ressaisir la place occupée par le fantastique à l'opéra-comique à partir de deux éléments particuliers, historiquement et institutionnellement constitutifs du genre, inscrivant en lui un principe de permanence dans la discontinuité : ses emplois d'un côté, ou plutôt l'un de ses emplois les plus anciens, celui du Trial, et l'horizon d'attente du public de l'autre. Les deux sont intimement liés : l'existence d'une troupe d'opéra-comique, organisée en emplois – ce qui ne constitue aucunement l'apanage du genre – modèle en amont la structure dramatique des livrets comme l'écriture musicale et vocale des partitions, et suscite chez les spectateurs une attente particulière : le plaisir du spectateur d'opéra-comique se fonde, en partie – mais cette partie est importante –, sur la récurrence des types et sur la reconnaissance des emplois, identifiés à quelque interprète remarquable du passé ou du présent. Cette récurrence, liée à la troupe et au répertoire, constitue certes un facteur de conservatisme mais confère en retour à l'opéra-comique une identité propre organiquement liée à l'institution Opéra-Comique. L'histoire du genre gagne beaucoup à être effectuée à partir de l'histoire de ses interprètes et de l'évolution de ses emplois. L'on va à l'Opéra-Comique sous le Consulat ou l'Empire pour rire aux *lazzi* du couple Elleviou-Martin, sous la Restauration pour s'attendrir aux accents melliflus du premier Amoureux Ponchard, sous la monarchie de Juillet pour suspendre son attention aux points d'orgue et aux aigus en *falsettone* de Chollet, continuateur et réformateur de l'emploi de Martin. Les ouvrages *Maison à vendre* de Duval et Dalayrac (1800), *La Dame blanche* de Scribe et Boieldieu (1825), *Le Postillon de Longjumeau* (1836) de Leuven, Brunswick et Adam sont composés sur mesure pour faire briller les qualités particulières de ces interprètes respectifs⁵. Pour aborder la place du fantastique dans l'opéra-comique à l'époque romantique, on se concentrera avec profit (telle est notre hypothèse) sur un de ces emplois qui, d'une part, confèrent au genre de l'opéra-comique sa continuité formelle et esthétique à travers les générations, et, d'autre part, l'ancrent dans une tradition *comique* ancienne, conférant quelque signification dramaturgique au titre en trompe-l'œil d'« opéra-comique ». Cet emploi est celui, non pas du premier Amoureux, de l'Elleviou, du Ponchard, ni du ténor léger, mais celui du ténor comique, ou du Trial. Quel rôle cet emploi joue-t-il dans le déploiement particulier ou dans l'*empêchement* du fantastique à l'opéra-comique ? La réponse à cette question passe par l'examen de la présence marginale mais peut-être décisive de l'expression de la peur dans une série d'opéras-comiques menant de *Camille* ou *Le Souterrain* de Marsollier et Dalayrac (1791) au *Pardon de Ploërmel* de Barbier, Carré et Meyerbeer en 1859. Entre ces deux pôles délimitant une ère romantique élargie, se trouvent (cette liste n'a rien d'exhaustif) des opéras-comiques fantastiques tels *Le Solitaire* de Planard et Carafa (1822) et *La Dame blanche* de Scribe et Boieldieu (1825), ou encore *Zampa* de Mélesville et Hérold (1831) et *Cagliostro* de Scribe, Saint-Georges et Adam (1844).

L'emploi de Trial, formé comme souvent sur le nom d'un interprète titulaire, créateur de rôles intimement liés à ses caractéristiques interprétatives, physiques ou vocales, se réfère au nom

⁵ Je me permets de renvoyer à mes deux articles consacrés respectivement à Elleviou et Martin et à Chollet dont le présent texte, centré sur la figure du Trial, constitue la suite : Olivier Bara, « Influence des emplois sur la dramaturgie d'opéra-comique : Elleviou, Martin et l'âge d'or de la comédie », dans les actes du colloque *L'Opéra-Comique à l'époque de Boieldieu (1775-1834)*, sous la direction de Michel Noiray et Patrick Taïeb, organisé par l'Université de Rouen (à paraître aux éditions Symétrie) ; Olivier Bara, « The Company at the Heart of the Operatic Institution », dans les actes du colloque international *The institutions of Opera in Paris. From the July Revolution to the Dreyfus Affair*, organisé par l'Université de Caroline du Nord (USA), sous la direction d'Elisabeth Bartlett et Annegret Fauser (à paraître aux éditions de l'Université de Chicago).

d'Antoine Trial, un Avignonnais monté à Paris, né en 1736. Partisan de Robespierre, il se suicida en pleine réaction thermidorienne, en 1795⁶. Dans son *Vocabulaire de l'Opéra*, Pierre Saby définit le Trial en ces termes : « Ténor à voix un peu étriquée et au timbre nasal, spécialiste en son temps de rôles comiques ou de personnages populaires (Bertrand dans *Le Déserteur* de Monsigny, 1769, ou Ali dans *Zémire et Azor* de Grétry, 1771) ; le terme désigne depuis un chanteur présentant ces caractéristiques vocales, ainsi que les rôles correspondants⁷. » Et Pierre Saby de citer Cochenille et Frantz dans *Les Contes d'Hoffmann*, Schmidt dans *Werther*, Torquemada dans *L'Heure espagnole*. La définition de l'emploi croise généralement le nom d'un interprète, la qualité sociale d'un personnage, une fonction dramatique, une particularité du costume, une singularité physique, des caractéristiques vocales (timbre et tessiture), un rang dans la troupe auquel correspond un niveau de rémunération. Le Trial incarne ainsi les serviteurs paresseux et les paysans simplets, remplit souvent la fonction d'adjuvant des personnages principaux ; il porte la livrée ou l'habit de la campagne, ne possède aucunement le charme de l'Elleviou ou du premier ténor amoureux ; la faiblesse de sa voix, sa technique élémentaire, son émission nasale voire nasillarde, son extension limitée le cantonnent dans les ensembles ou, pour les *solis*, dans les formes simples des couplets d'écriture syllabique. Son rang dans la troupe est secondaire : selon une feuille manuscrite d'émargement de 1832, au moment de la réorganisation de la troupe, le titulaire de l'emploi de Trial touche 416, 66 francs contre 1021, 66 francs d'appointements par mois pour Chollet, lequel cumule alors les emplois de Martin et de premier Amoureux⁸.

Le titulaire de l'emploi de Trial à l'Opéra-Comique, entre 1818 et 1838, est Louis Second, dit Féréol, créateur de quelques rôles de deuxième rang mais hauts en couleur dans le répertoire de la Restauration et du début de la monarchie de Juillet : les plus célèbres sont Charlot dans *Le Solitaire*, Dickson dans *La Dame blanche*, Lord Cockbourg dans *Fra Diavolo* (rôle d'aristocrate anglais ridicule qui ne relève pas à proprement parler du Trial), Daniel Capuzzi dans *Zampa*, Cantarelli dans *Le Pré aux clercs*, Tsing-Sing dans *Le Cheval de bronze*. Son nom reste aussi attaché, dans l'histoire du théâtre au XIX^e siècle, au personnage de Guritan dans *Ruy Blas*, que Féréol crée à la faveur de son engagement au nouveau Théâtre de la Renaissance en 1838. Présenté comme « le plus grand des comiques de Paris⁹ » dans le *Dictionnaire théâtral* d'Harel en 1825, Féréol doit, par son contrat renouvelé en 1832, se cantonner dans ce registre de la comédie, prendre en charge les « rôles de Trial, Lesage, Moreau et tous autres analogues à son physique et à ses talents en observant toutefois qu'ils soient reconnus appartenant à l'emploi de comique et écrits sur la clef d'*ut* quatrième ligne¹⁰ ». Sans doute est-ce là la réponse administrative à la tentative de Féréol de sortir de son emploi lorsqu'il créa le rôle sérieux et pathétique de Philippe dans *L'Illusion* d'Hérold en 1829. Commence à apparaître le rôle-clé joué par Trial dans le déploiement d'une atmosphère fantastique. En tant que personnage populaire, il apporte avec lui tout un univers de croyances superstitieuses et de légendes folkloriques. En tant que niais ou que héros grotesque, il suscite le rire face au spectacle de l'adhésion sans recul, de l'*adhérence*, à ces mêmes croyances.

Le Trial se doit en effet de posséder dans son bagage dramatique et dans son langage pantomimique ou vocal l'expression panique et bouffonne de la peur, et cela afin d'assurer les scènes topiques attachées à son emploi. Savoir *jouer la peur* est l'une des premières exigences du bon Trial. Ainsi, rappelant les grandes figures de l'Opéra-Comique au théâtre Feydeau avant 1829,

⁶ D'après Rodolfo Celletti, *Voce di tenore. Dal Rinascimento a oggi, storia e tecnica, ruoli e protagonisti di un mito della lirica*, Milan : IdeaLibri, 1989, p. 60. Trial fut officier d'état civil de la Commune de Paris : d'après Raphaëlle Legrand et Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris : CNRS éditions, 2002, p. 83.

⁷ Pierre Saby, *Vocabulaire de l'Opéra*, Paris : Minerve, 1999, p. 223.

⁸ Feuille d'émargement conservée aux Archives nationales, sous la cote AJ¹³ 1059. Selon son engagement daté du 1^{er} septembre 1828, Féréol, dans les emplois de Trial, Lesage, Moreau, Laruelle, touche 8 000 francs d'appointements, contre 18 000 francs pour Ponchard, première haute-contre, à la même époque. Ce dernier bénéficie de deux mois de congés par an contre quinze jours pour Féréol (AJ¹³ 1053).

⁹ François-Antoine Harel, Philadelphie Maurice Alhoy, Auguste Jal, *Dictionnaire théâtral, ou Douze cent-trois vérités*, Paris : Barba, 1824-1825, article « Féréol ».

¹⁰ Contrat manuscrit entre Émile Laurent et Féréol, daté du 6 janvier 1832 (archives nationales, AJ¹³ 1059).

Le Figaro du 26 septembre 1832 salue « Féréol, qui jouait si bien le comique du froid et de la peur ». Avoir froid, avoir peur – et l'on pourra ajouter, avoir faim – attachent le personnage à son corps, le lient à ses manifestations physiques irrépressibles, l'attachent au monde d'en bas, celui de la physiologie et de la matière, qu'exposent et explorent les genres comiques. Le corps grotesque, ses pesantes et risibles bassesses contrebalancent la puissance fascinante des forces immatérielles de la surnature ou du monde « d'en haut ». La peur conçue comme matière d'une « scène à faire » apparaît à l'opéra-comique bien avant la quête romantique d'un thème, d'un spectacle et d'une couleur fantastiques : ses déclinaisons sous la forme du tremblement, de la frousse ou de la terreur ponctuent d'abord les opéras merveilleux ou féeriques de l'Ancien Régime. On rappellera la peur du superstitieux Dalin, victime des Bohémiens dans *La Fausse Magie* de Marmontel et Grétry (1775) ou celle du bouffon Ali, interprété par Trial, dans la comédie-ballet *Zémire et Azor* de Marmontel et Grétry (1771), inspirée de *La Belle et la Bête*. Tel est l'objet de l'ariette de l'acte IV, après la vision du char ou du tapis volant ramenant Zémire chez elle : « J'en suis encore tremblant » qui s'achève sur les vers « Ou bien peut-être ce n'est rien,/ Quand on a peur on n'y voit pas si bien¹¹ ». Dans ce dernier exemple, d'après les définitions aujourd'hui canoniques du merveilleux et du fantastique, la peur contribue à souligner la fracture causée par l'événement surnaturel au sein du monde familier incarné par le valet naïf : la surnature féerique ou merveilleuse n'est plus cet univers clos sur ses propres lois, mais une *étrange étrangeté* surgie au beau milieu du monde connu – à moins que l'expression chantée de la frousse ne vise à apprivoiser le phénomène, bientôt intégré musicalement dans *l'ordre des faits*. Le Trial est témoin de cette fracture qu'il tente de réduire par la dénégation et par la chanson. Mais il est aussi, au profit du public, l'instrument de désignation de l'altérité par contraste avec le commun qu'il incarne. Il n'est pas toujours aisé de tracer la limite entre fantastique et merveilleux...

La peur et son expression comique se répandent au moment où, dans l'ère révolutionnaire, l'opéra-comique s'assombrit et se laisse imprégner par le roman noir ou le drame « à sauvetage », matrice du mélodrame. Dans *Camille ou Le Souterrain*, de Marsollier et Dalayrac, en 1791, le serviteur Fabio, l'imagination emplie des légendes de la Forêt noire, exprime sa peur à la scène 1 de l'acte II, avant de chanter pour se donner du courage à la scène suivante. Une nouvelle fois, le valet comique est le médiateur d'une possible surnature, ancrée dans les croyances populaires, et l'instrument de sa mise à distance dès lors que la peur jouée bloque le processus d'identification et annule dans le public les protocoles de la terreur. Par-delà l'écart temporel, on perçoit une continuité entre l'air de la peur de Fabio dans *Camille* et les deux airs du joueur de cornemuse Corentin dans *Le Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer en 1859 : celui de l'acte I, lorsque le paysan breton à « l'âme poltronne » chante « Contre le loup garou/ Rien ne vaut mon biniou », ou celui de l'acte II, pendant la recherche du trésor ensorcelé des lutins, « Ah que j'ai froid !/ Ah ! sûr j'ai peur !/ Chantons pour nous donner du cœur¹² ». Entre ces deux exemples délimitant dans son extension le corpus retenu, les opéras-comiques où se trouvent convoqués l'étrange et le terrifiant, par contamination progressive du romantisme littéraire ou pictural, sacrifient régulièrement aux scènes comiques de fausse bravoure et de vraie terreur. En 1822, dans *Le Solitaire* de Planard et Carafa, d'après le roman homonyme du vicomte d'Arlincourt¹³, le paysan Charlot, interprété par Féréol, chantonne sur le mode de la dénégation « Comme on se trouve bien quand on n'a peur de rien » (n° 10, duo entre Charlot et Marie¹⁴) avant de trembler aux apparitions terrifiantes du mystérieux Solitaire du Mont-Sauvage. Le compte rendu du *Miroir des spectacles* apprécie l'insertion de ce salutaire contrepoint comique aux scènes terrifiantes de manifestation du Solitaire

¹¹ *Zémire et Azor*, comédie-ballet en quatre actes de Jean-François Marmontel, musique d'André-Modeste Grétry, livret imprimé, Paris : Didot aîné, 1774.

¹² *Le Pardon de Ploërmel*, opéra-comique en trois actes de Michel Carré et Jules Barbier, musique de Giacomo Meyerbeer, livret imprimé, Paris : Michel Lévy frères, 1859.

¹³ On se situe alors dans le premier romantisme, dominé par Chateaubriand, et dans l'exploitation scénique du merveilleux chrétien.

¹⁴ *Le Solitaire*, opéra-comique en trois actes d'Eugène de Planard, musique de Michele Carafa, livret imprimé, Paris : Huet, 1822.

qui risquaient d'arracher l'opéra-comique aux vertus de la saine gaîté : « Cet opéra est égayé par des rôles de paysans qui sont jetés avec art dans l'ouvrage, et contrastent, par leur naïveté, avec les caractères principaux¹⁵ » déclare le critique. Un tel contraste est encore offert en 1834 dans *Le Revenant* d'Albert de Calvimont pour le livret – tiré de *Redgauntlet* de Walter Scott – et de Gomis pour la musique : un paysan arrivé trop tard pour payer son seigneur, mourant, et obtenir de lui une quittance est contraint d'aller aux enfers pour recevoir de l'âme de sir Arundel le précieux document grâce auquel il ne sera pas contraint de payer une seconde fois sa dette aux héritiers du seigneur. La variation sur le mythe orphique est plaisante : le *comique fantastique* ou le *fantastique comique* se fonde ici sur le transfert burlesque à un paysan « sans qualité » des prérogatives du héros mythologique¹⁶. Cet anti-héros, effrayé lorsqu'il est réveillé de sa sieste sous un arbre par une apparition surnaturelle, est appelé « l'Orphée montagnard » par Berlioz, dont le compte rendu critique salue ironiquement l'heureux dénouement de l'histoire : « L'Orphée montagnard épouse sa bien-aimée ; car j'ai oublié de vous dire qu'il a une bien-aimée, et que c'est son amour pour elle, et un peu aussi l'amour de son argent, qui lui a donné le courage d'aller aux enfers boire du punch avec les âmes damnées¹⁷. » L'on ne saurait se laisser impressionner outre mesure par le (faux) fantastique d'opéra-comique lorsqu'il est traité sur le ton de l'aimable fantaisie.

D'autres exemples saisis dans l'empan chronologique retenu révèlent que le détournement comique du spectacle faussement déstabilisant n'appartient pas spécifiquement au ténor comique ; après le départ de Féréol en 1838, l'expression de la peur échoit aussi à la basse-taille employée dans des rôles bouffes. En 1844, dans *Cagliostro* de Scribe, Saint-Georges et Adam, c'est à la basse Louis-François Henri (dans le rôle du paysan calabrais Caracoli) que revient l'air chargé de creuser la distance comique face aux manifestations apparentes du surnaturel. À l'acte II, alors que le rideau dévoile l'intérieur du laboratoire de Cagliostro, Caracolo entonne ses couplets dont le sizain suivant fait refrain : « Et je suis, en bon catholique,/ Tenté de dire mon *Pater* !/ Car cet endroit, qu'en son grimoire,/ Il nomme son laboratoire,/ Me semble à moi, le fait est clair,/ Une antichambre de l'enfer¹⁸. » Le décor inquiétant est à la fois désigné dans sa puissance terrifiante et renvoyé, par le *topos* que constitue l'air de la peur, à la convention plaisante. Le personnage comique désigne la possibilité du fantastique mais annule en même temps son déploiement terrifiant : il en fait un pur spectacle. Le même Henri interprète Bolbaya, directeur des spectacles de la cour, dans *La Sirène* de Scribe et Auber, en 1844 : Bolbaya est épouvanté et fasciné par le chant de la fausse sirène, Zerlina, chargée d'attirer par sa voix les voyageurs bientôt dépouillés par une troupe de brigands des Abruzzes¹⁹. Dans ces deux derniers exemples, le fantastique n'est qu'apparent, fondé sur les faux-semblants, la duperie ou l'imposture ; le surnaturel est dissipé *in fine* au profit d'un rétablissement de l'ordre dit naturel et de la saine raison. Le fantastique ne saurait être qu'un ébranlement passager, qu'une irisation de la surface du monde visible, fidèle en cela aux recommandations d'une Ann Radcliffe ou d'un Walter Scott dans la littérature anglaise, qui en appelaient à la clarification finale des énigmes romanesques²⁰. Évoquant *Cagliostro* et son co-librettiste Saint-Georges, Nerval appelle cela « la clarté toute française que l'auteur sait répandre dans ses compositions les plus excentriques²¹ ». À propos de *La Sirène*, le même Nerval décrit bien, non sans ironie, le mélange de

¹⁵ *Le Miroir de spectacles*, 19 août 1822. Cité dans *Dossier de presse parisienne du Solitaire de Carafa*, par Olivier Bara, Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2004, p. 65.

¹⁶ Le procédé parodique à la source du comique aristophanesque était le même : que l'on songe à l'obscur Lavendange parti sur son bousier à la rencontre des dieux de l'Olympe dans *La Paix*.

¹⁷ « Revue musicale. *Don Giovanni – Le Revenant* », *Le Rénovateur*, 5 janvier 1834, reproduit dans Hector Berlioz, *Critique musicale*, volume 1, édition de H. Robert Cohen, Yves Gérard, Marie-Hélène Coudroy-Saghai et Olivia Mattis, Paris : Buchet/Chastel, 1996, p. 132.

¹⁸ *Cagliostro*, opéra-comique en trois actes d'Eugène Scribe et Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, musique d'Adolphe Adam, livret imprimé, Paris : Dubuisson, sans date, acte II, scène I.

¹⁹ *La Sirène*, opéra-comique en trois actes d'Eugène Scribe, musique de Daniel-François-Esprit Auber, livret imprimé, Paris : Dubuisson, sans date.

²⁰ Voir sur ce point l'article de Francis Claudon dans le présent volume.

²¹ Gérard de Nerval, *L'Artiste*, 25 février 1844, reproduit dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, tome I, p. 775.

satisfaction et de frustration qui s'empare du spectateur attiré par un opéra-comique de Scribe mis à l'affiche, dont le titre laissait augurer quelque merveille pour l'imagination :

Bossuet nous a dit : « Sortez du temps et du changement... » M. Scribe nous demande de sortir du vraisemblable et du possible... Dans le premier cas, il s'agit d'arriver à l'éternité ; dans le second, il s'agit seulement de parvenir à la fin de sa soirée : c'est moins long. En atteignant ainsi notre dernier moment, nous avons patienté toujours, et il faut bien nous déclarer ensuite satisfaits, quoi qu'il arrive. En touchant à la fin du spectacle, nous ne pouvons trop nous plaindre non plus de l'aimable enchanteur qui nous a dit toujours : « Attendez, ayez confiance, vous allez voir ! » et qui nous salue gracieusement quand il est tard, en nous disant : « Mais vous avez tout vu²² ! »

Le fantastique aimable de l'opéra-comique, aux yeux d'un romantique épris de légendaire, fasciné par l'infusion du songe dans la vie réelle, apparaît comme une promesse non tenue. Les exigences de la pièce « bien faite », l'imposition de scènes et d'airs « à faire » bloquent en amont tout abandon des créateurs aux lois *autres*, à l'expression originale du fantastique, quand bien même un compositeur comme Gomis, dans *Le Revenant*, souhaite créer un monde sonore étrange et inouï.

Au-delà de la dénonciation ironique de la production en série des livrets, il convient de ressaisir ce traitement particulier du fantastique à l'opéra-comique dans sa fécondité esthétique et dans sa signification dramatique. Le premier effet est l'instauration d'un contrepoint comique dans la représentation même d'une culture populaire nourrie de légendes, mêlant le surnaturel à l'existence familière – d'une culture représentée dans sa double face : naïveté charmante et candeur puérile du « peuple enfant » contemplé par le public urbain d'opéra-comique, dont le plaisir est lié à un sentiment de supériorité bienveillante et paternaliste. Un dédoublement s'opère souvent sur scène entre personnages populaires, féminins et masculins. Aux premières revient le récit légendaire, généralement sous forme de ballade : c'est Marie, au début du *Solitaire*, entonnant la « ronde du Solitaire », Jenny au premier acte de *La Dame blanche* (« D'ici voyez ce beau domaine »), colportant la légende du bienveillant fantôme ; c'est encore la « ballade de Fra Diavolo » chantée par Zerline (« Voyez sur cette roche, / Ce brave à l'air fier et hardi »). Les couplets content les miracles d'une figure tutélaire ou les méfaits d'un bandit mystérieux ; chantés en présence d'un chœur, ils mettent en scène la transmission de la légende aux origines anciennes : une mémoire collective et une culture populaire s'affirment sur scène, susceptibles de sceller une communauté. Cette collectivité unie par la croyance superstitieuse prend corps grâce aux vertus de la ballade ou de la chanson à refrain et de leur forme circulaire, conforme au temps cyclique du mythe²³. Mais au héros populaire masculin du Trial revient la tâche de jouer l'autre versant de la légende, son appropriation candide et ridicule, la participation sans distance à l'univers déployé sur scène. La culture populaire est tout à la fois convoquée pour la force naïve de ses croyances et leur profondeur mémorielle, et transformée en objet de spectacle, absorbée par les *topoi* du genre dont ceux de la frousse et de ses modes d'expression. Le Trial convoque, contemple et épuise le matériau fantastique. Tel est finalement le double visage des héros populaires d'opéra-comique dont Berlioz, dans un compte rendu de la reprise de *Camille ou Le Souterrain* de Marsollier et Dalayrac en 1841 énumère les composantes archétypales et joliment contrastées : « Domestique trembleur, gros concierge jovial [...], villageois et villageoises pleins de respect pour leur seigneur, de crainte des revenants²⁴. » Le même Berlioz remarque que la ronde de la *Forêt noire* (« Notre meunier chargé d'argent »), dans le même opéra, est une « chanson toute simple, qui fait rire et trembler²⁵ ». Ce mélange de la foi naïve dans le prodige et de la peur ridicule, de la crainte communicative et de la

²² Gérard de Nerval, *L'Artiste*, 31 mars 1844, reproduit dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, tome I, p. 786.

²³ Je me permets de renvoyer à mon ouvrage *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim : Olms, 2001, p. 453-454.

²⁴ « Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de la reprise de *Camille*, opéra en trois actes, de Dalayrac », *Journal des débats*, 11 août 1841, reproduit dans Hector Berlioz, *Critique musicale*, volume 4, édition critique d'Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Paris : Buchet/Chastel, 2003, p. 525.

frousse risible, confère assurément son charme au trio qui clôt l'acte I de *La Dame blanche*, après que le fermier Dickson (encore Féréol) a reçu l'invitation du mystérieux fantôme au château, invitation remise par un « petit nain tout noir ». Le trio de stupeur, dans sa reprise, laisse se désolidariser les voix : tandis que Georges Brown, en « vaillant paladin », exprime son héroïsme conquérant et affirme hautement sa décision d'affronter le fantôme par quelques traits vocalisés, en contre-chant du thème confié à Jenny²⁶, Dickson débite en aparté les raisons de sa terreur (« Oui chez moi, toutes les semaines,/ Les lutins qu'elle aura payés/ Viendront la nuit, avec un bruit de chaînes,/ Me tirer par les pieds²⁷ »). Trois réactions à l'événement surnaturel se superposent ainsi : l'attrance irrépessible vers l'inconnu chez Georges Brown, le premier ténor ou l'Amoureux, la participation craintive de la Paysanne, l'adhésion ridicule du ténor comique, chargé d'entretenir la possibilité du sourire chez l'auditeur – et cela au moment précis de la possible capitulation de la raison et du basculement de l'imagination, dans un finale chargé d'opérer la plongée dans l'Inconnu.

Un second effet concerne moins l'objet de la représentation que sa réception particulière. La peur jouée, et outrée, donne à voir un mode possible de participation, ridicule, au spectacle (telle est la manière d'adhérer propre au Trial) ; cette réception au premier degré est ainsi mise à distance. Exprimée, mimée sur scène, en quelque sorte vidée de sa substance par le personnage, la peur ne saurait se vivre pleinement dans la salle. Elle contribue à transformer la manifestation surnaturelle en jeu : à en faire la source d'un plaisir désintéressé, détaché et distant. Assurément, ce traitement est incompatible avec le fantastique entendu comme capacité de croire aux miracles et aux entreprises des entités supérieures manifestés au sein même de l'univers familier, à la manière d'E.T.A. Hoffmann.

Trois explications de cette résistance de l'opéra-comique à l'abandon imaginaire et de son attachement au spectacle comique de la peur peuvent être finalement esquissées. La première rattache l'opéra-comique à l'esprit des Lumières et à l'entreprise de démystification des prodiges. Dans *Léon ou Le Château de Monténéro* de Dalayrac (1798), d'après le roman d'Ann Radcliffe *Les Mystères d'Udolphé*, le fantastique est traité comme une parenthèse, refermée par l'explication rationnelle finale de tous les mystères. Le librettiste François-Benoît Hoffman, porté par un esprit philosophique, fait de la lutte contre l'illusion des sens le sujet principal de son drame : la presse voit d'ailleurs dans son ouvrage « la Magie blanche dévoilée²⁸ ». La mise en scène de la peur ridicule du valet Longino contribue à mettre à distance l'effet produit par le décor gothique ou par les phénomènes inquiétants dans le château : « Je ne suis pas plus crédule qu'un autre, je sais bien qu'il n'y a rien à craindre, mais la nature, la pauvre nature humaine » s'exclame le serviteur poltron, comme pour couper court à toute crédulité dans la salle (acte II, scène 3). Le chœur final dit clairement la leçon morale, tirée de la dissipation des illusions des sens susceptible d'entretenir le régime de terreur : « On dit que le diable est céans/ Et qu'il exerce sa puissance/ Que pour tourmenter l'innocent/ Et pour y servir les méchants./ Mais patience !/ N'en jugez pas sur l'apparence ;/ Ici tout est illusion ;/ La bonne ou mauvaise action/ A tôt ou tard sa récompense²⁹. »

Une deuxième explication rattache l'opéra-comique à sa composante parodique liée à son origine foraine. Ce jeu d'innombrables réécritures dans le traitement archétypal des personnages et des situations privilégie un plaisir intertextuel de reconnaissance des conventions détournées et fonde la connivence à l'intérieur du public. À rebours de la fameuse « suspension volontaire d'incrédulité », sésame du plaisir théâtral, la dérision triomphe dans un spectacle spirituel, délassément pour

²⁵ « Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de la reprise de *Camille*, opéra en trois actes, de Dalayrac », *Journal des débats*, 11 août 1841, reproduit dans Hector Berlioz, *Critique musicale*, volume 4, édition citée, p. 528.

²⁶ Voir le commentaire musical de Damien Colas dans le n° 176 de *L'Avant-Scène Opéra* (mars-avril 1997) consacré à *La Dame blanche* de Boieldieu et reproduisant le livret intégral de Scribe, p. 28.

²⁷ *Ibid.*, acte I, scène VIII, n° 5, « Trio ».

²⁸ *Le Courrier des spectacles*, 27 vendémiaire an VII (17 octobre 1798).

²⁹ *Léon ou Le Château de Monténéro*, drame en trois actes de François-Benoît Hoffman, musique de Nicolas Dalayrac, livret imprimé, Paris : Vente, 1798.

l'imagination – que ne hantent pas « les esprits dont on nous fait peur » évoqués dans *Zémire et Azor* de Grétry. Dans *Le Solitaire*, lorsque les deux paysans évoquent le mystérieux ermite répandant des miracles sur la contrée depuis le sommet du Mont-Sauvage, le dialogue se fait savoureux pastiche du style métaphorique et amphigourique du mélodrame :

MARIE

Et qui l'a amené là-haut ?

CHARLOT, *cherchant sa phrase*

Les orages de la vie et les vents de l'infortune.

MARIE

Et comment peut-il vivre ?

CHARLOT

Sa tête repose sur la feuille des hivers, il mange des noisettes, il boit de l'eau glacée, et se porte à merveille³⁰.

Sur un mode non plus parodique mais simplement burlesque, dans *Le Loup-garou* de Scribe et Louise Bertin en 1827, le fiancé délaissé par sa promise au profit de l'inquiétant lycanthrope, s'exclame : « Être inquiété dans son ménage par un individu pareil, avoir un rival de cette espèce-là, c'est déshonorant [...]. Donner son nom à des louveteaux³¹ ! »

La troisième explication inscrit tout simplement, et plus noblement, l'opéra-comique dans les traditions les plus anciennes de la comédie peuplée de personnages populaires que travaillent, *au corps*, les émotions et les appétits. Il est simplement le bouffon, sans se confondre, autour de 1830, avec le registre grotesque propre au drame romantique hugolien. Si Berlioz peint le personnage-type joué par Féréol à l'Opéra-Comique comme « un grand imbécile, au costume et aux allures grotesques³² », ce type ne coïncide pas avec celui de Guritan dans *Ruy Blas* que le même Féréol crée au Théâtre de la Renaissance en 1838 : le Trial d'opéra-comique ne quitte pas la fonction d'adjuvant, alors que le grotesque Guritan de Hugo détruit involontairement le plan de sauvetage de la reine préparé par Ruy Blas au début de l'acte IV et se fait l'agent aveugle de la fatalité. Un tel pessimisme métaphysique est radicalement absent de l'opéra-comique. Là, les *lazzi* ont pour mission d'animer la scène et de susciter dans la salle une joie sans trouble ni mélange, née de la chute burlesque dans la pesanteur du monde des corps et des objets rendus à leur autonomie : on comprend que Laurel et Hardy aient pu se glisser aisément au cinéma dans la défroque des apprentis-bandits de *Fra Diavolo*³³. Ce pouvoir de contestation des protocoles du fantastique et de leur emprise sur les esprits, cette capacité à jeter le doute sur les intentions édifiantes du drame, ne relient-ils pas le Trial au Sganarelle de *Dom Juan* ou au Leporello de *Don Giovanni* ? Dans le manuscrit de son *Histoire de l'opéra-comique*, Castil-Blaze évoque « le rôle de l'autre Sganarelle » tenu par Féréol dans *Zampa*³⁴. Il s'agit du froussard Dandolo dont la peur panique prépare l'entrée en scène du terrifiant bandit à l'acte I. Par cette filiation, grâce à la permanence de ses emplois comiques en pleine période romantique, l'opéra-comique conserve un lien esthétique et éthique avec les plus hautes traditions de la comédie. Celles-ci engagent une réception distanciée, lucide et ludique du spectacle, conçu comme jeu avec les codes, les types, les emplois, les tropes et les *topoi*.

³⁰ *Le Solitaire*, op. cit., (acte II, scène 6).

³¹ *Le Loup-Garou*, opéra-comique en un acte d'Eugène Scribe, musique de Louise Bertin, livret imprimé, Paris : Bezou, 1827 (scène 11).

³² Dans le compte rendu des *Deux Reines* de Soulié, Arnould et Monpou, *Le Rénovateur*, 8 août 1835, reproduit dans Hector Berlioz, *Critique musicale*, volume 2, Paris : Buchet/Chastel, 1998, p. 241.

³³ Le désopilant *Fra Diavolo*, *the devil's brother*, de Hal Roach et Charley Rogers, en 1933. La terreur hébétée imprimée sur le visage lunaire de Stanley Laurel constitue en soi un réjouissant exemple de la peur offerte en spectacle comique.

³⁴ Castil-Blaze, *Histoire de l'opéra-comique*, manuscrit, F-Po Rés. 538 et 660, p. 434.

Lorsque le substrat comique se mêle aux suggestions renouvelées du fantastique, le plaisir d'opéra-comique est à son comble, articulant l'abandon à la croyance dans les signes et la contemplation désintéressée du spectacle. Parce que le Trial figure la possibilité d'une participation sans distance au drame, il convoque les puissances de l'illusion pour inciter aussitôt le public à s'en défier : il délivre ainsi une pure expérience de théâtre.